

LÓPEZ-TERRA, Federico. *El sujeto difuso. Análisis de la socialidad en el discurso literario*. Madrid: CSIC, 2015, 260 pp. Anejos de *Revista de Literatura*, 81.

Todo un acontecimiento: un libro de análisis de semiótica de la cultura originalmente en castellano no puede más que ser valorado de esta forma. El autor, Federico López-Terra, tras un largo período de investigación doctoral, publica un denso trabajo cuya principal virtud, aunque no la única, es el uso riguroso de la terminología semiótica.

Cierto es que López-Terra opta por una versión híbrida de la teoría de la semiótica de la cultura, fundamentalmente de la obra de Yuri M. Lotman: a los conceptos acuñados por este último de semiosfera (con permiso del autor), frontera, memoria, lengua, código, texto, traducción, explosión, por tan solo enumerar alguno de los principales, se entremezclan con otros paradigmas científicos, especialmente de la lingüística anglosajona y de la *social semiotics* angloaustraliana, en un intento elogiabile de integrar todo ello dentro de una visión organicista.

Llama la atención la insistencia que el autor hace de la mirada semiótica sobre lo social, que él toma del concepto *socialness* acuñado en la obra de Stephen H. Riggins (1994) y que traduce como «socialidad». De manera implícita, toma como posición teórica la premisa de que la semiótica debe operar un acercamiento al modo de generación y producción del sentido desde la praxis social. A pesar de que la semiótica solo analiza hechos sociales —llámese lengua o cualquier otro lenguaje artístico—, es cierto que esta posición implica una acusación: la semiótica ha enfocado su vocación empírica al análisis de los sistemas, dejando parcialmente aparcado el problema de los procesos de generación y producción de sentido. Sin

embargo, la semiótica de la cultura se presenta como un modelo fecundo para analizar, no ya el nivel sincrónico del sistema, sino el nivel diacrónico de los procesos históricos y culturales.

En este sentido, el objeto de estudio propuesto en el presente ensayo es sumamente oportuno. López-Terra analiza, con una mirada híbrida y jerárquica, el proceso de Transición Democrática en España, usando como corpus tres novelas que pueden servir perfectamente de ejemplos modelo de tres formas literarias distintas: *Mazurca para dos muertos* (1983) de Camilo José Cela representa, como señala el autor, la novela canónica de la España de los años ochenta; *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, una novela que, retrospectivamente, se encontraba en proceso de canonización; y *La rosa de Alejandría* (1984) de Manuel Vázquez Montalbán, novela esta última que podría enmarcarse dentro de lo que Jameson llamaría la producción estética dentro del circuito de producción de consumo o, en palabras llanas, un *best seller*.

Adoptando como corpus un determinado período histórico, el autor toma como suya la perspectiva de la obra *La era de los extremos*, de Eric Hobsbawm (1995): el siglo XX se estructuraría en fases recurrentes siguiendo tres pasos, catástrofe-época dorada-catástrofe.

Al socaire de la lógica de la catástrofe propuesta por Hobsbawm, López-Terra retoma la categoría de la explosión en Lotman, emparentándola con aquella. De este modo, la Transición Española seguiría una lógica de la catástrofe, sería una explosión o, en otros términos, se trataría de un período inestable o de crisis, quizás no tan lejos de lo que hace algunos años Paolo Fabbri llamaba turbulencias. Lo que caracterizaría a este período, que Hobsbawm denominaría

extremo, sería la necesidad de reacomodación o reestructuración exitosa de códigos por un lado en declive y códigos nuevos que derivan de la dimensión diacrónica donde se efectúa la historia.

No resultaría gratuito recordar cómo Lotman definía la cultura: por un lado, como una memoria no genética, es decir, no hereditaria, siempre en proceso, en constante contradicción, casi podríamos decir contraria a la historia como relato; y por otro, determinada por el constante diálogo y traducción entre los lenguajes que la componen, de ahí que sea siempre políglota y que Lotman la definiera, en definitiva, como heterogénea en los lenguajes y homogénea en los mecanismos de traducción o de diálogo.

La Transición Española requirió un proceso de resemantización, es decir, de reorganización de su memoria o de su propia enciclopedia. Señala el autor, quizá de manera demasiado escueta, que un hecho importante de ese período fue el regreso del cuadro de Picasso *Guernica* a Madrid, tal y como fuera la voluntad del propio pintor. No en vano, ese cuadro representa, por un lado, un símbolo de la guerra y también de la paz, es una acusación; y por otro, es un documento, ya que puede cumplir la función, y también fue deseo de Picasso, de revelar y desvelar acontecimientos que para muchos ocurrieron sin noticia alguna. También López-Terra cambia la función inicial de tres textos literarios que tendríamos que ubicar como objetos dentro del espacio de un determinado lenguaje artístico, y que sin embargo son tomados como documentos de cultura. Varias son las ocasiones en las que López-Terra toma como *Gedankenexperiment* las vicisitudes de una ceramóloga en yacimientos arqueológicos tan dispares como las Pirámides de Giza, en Egipto, o Pompeya. Se trataría, tal vez, de hacer una arqueología del saber al estilo de Foucault, es decir, profundizar en la episteme de un período histórico. Y, no en vano, el propio Lotman comparó su concepto de semiosfera

con la episteme foucaultiana: es el lugar donde se opera la semiosis, pero no de manera desorganizada, sino a través de un orden, de una jerarquía y de unas reglas.

Dentro de la ambición de este ensayo se encuentra la posibilidad de retratar de forma más o menos precisa la semiosfera de la Transición Española, por decirlo así, de la única forma en la que realmente es posible: haciendo, como exigía Greimas, etnografía en papel. Todo aquel que pretenda estudiar un pasado histórico debe atender al hecho de que las obras artísticas pertenecen al presente, mientras que el contexto etnográfico de esas obras está ausente. Esta oposición, presente vs. ausente, no puede realmente resolverse, solo podemos paliarla, como tan perspicazmente observaba Claude Lévi-Strauss en su discusión con Vladimir Propp: no debemos caer en la ilusión referencialista de la que habló Ronald Barthes en el discurso histórico.

Y si aceptamos, como creo que es debido, la selección de López-Terra de no ir a un archivo histórico para entender todo un período del pasado, sino la de incluir como objeto de estudio obras de ficción, debemos también entonces aceptar que la realidad de una cultura es un constructo, un espacio entretelado, una textura, si adoptamos la terminología que nuestro autor nos propone, donde historia y ficción mantienen relaciones semióticas y tensiones interpretativas: la ficción es también uno de los modos de dar inteligibilidad a los acontecimientos históricos, como tantas veces nos ha repetido en sus enseñanzas Jorge Lozano. Y es un espacio: Lotman usaba la metáfora del museo para explicar cómo está constituido el espacio de la cultura, y por ende de la semiosfera, lleno de tensiones creativas generadas por la coexistencia de objetos de su pasado y de su presente.

«Saber historia está en descrédito. La gente vive al día y apenas tiene en cuenta lo que pasó ayer. La gente con memoria no tiene sitio en este mundo». Esta cita de *La*

rosa de Alejandría sirve a nuestro autor para poner de manifiesto la lógica de lo que él llama «la vuelta al orden», es decir, el proceso de estabilización de unos códigos nuevos y transformados, que esconderían en su zócalo último la lógica idéntico/nuevo, de cuño tan claramente lotmaniano.

Contrariamente al principio de los formalistas, quienes se empeñaron en cerrar sus análisis al precepto de la literariedad (*literaturnost*), López-Terra trasciende las fronteras de lo literario para restituir el estilo de pensamiento y, adoptando su terminología, la socialidad de toda una cultura. Tres fragmentos literarios sirven al autor para entender toda una lógica cultural: fue Umberto Eco quien primero enunció la idea de que la semiótica era el estudio de las lógicas de cada cultura. En este caso, como concluye el autor, una lógica de una cultura en plena explosión, dividida entre instituciones de un pasado reciente, memorias del pasado que ejercen una propensión al futuro y una historia oficial que requiere ser reinterpretada.

RAYCO GONZÁLEZ

CORDONE, Gabriela y Victoria BÉGUELIN-ARGIMÓN (ed.). *Manifestaciones intermediales en la literatura hispánica del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2016, 327 pp.

El volumen, fiel a su título, examina las manifestaciones intermediales en la literatura hispánica del siglo XXI, entendiendo *intermediación* como fenómeno de interdependencia y dialogismo entre prácticas artísticas y mediáticas. El prólogo, escrito por las editoras Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón, define el libro, como un estudio literario abierto al cambio que se produce al poner en contacto la literatura con las nuevas tecnologías, la novela gráfica, el cómic... Las editoras han organizado

la veintena de artículos que lo componen en cuatro apartados:

En «Aportes generales y críticos» encontramos, por un lado, a Dominique Bretón y Sabine Tinchant-Benrahho, en «La intermedialidad en el siglo XXI: ¿hacia un nuevo receptor?», cuestionando las consecuencias en el proceso cognitivo del empleo de la pantalla como soporte en literatura, arte y sociedad. Desde el punto de vista de la ciberpragmática, «La seducción de lo no codificado» de Francisco Yus analiza el papel que juegan las nuevas interfaces en la comunicación. Por otro lado, Amélie Florenchie, en «Narrativa intermedial y poética de la mediación», revisa las recientes aportaciones teóricas al concepto de intermedialidad para resaltar su relación con la intertextualidad como un recurso formal y estilístico con solera en la historia de la literatura, que se ha reinventado a través de la mediación cultural. Y por último, en «La intermedialidad en la novela española actual: apuntes desde una perspectiva de género», Isabelle Touton realiza una crítica feminista describiendo, primero, estereotipos de la novela intermedial como *género* literario masculino, para reivindicar, después, novelas escritas por mujeres, no consideradas, a priori, intermediales, pero que cumplen gran parte de esos estereotipos empleados para definir la novela intermedial como género.

«Palabras espectacularizadas» abre el telón con Jérôme François y «La adaptación teatral moderna y sus retos intermediales en las puestas en escena de la *Celestina*», donde analiza las estrategias intermediales empleadas por Osear Ulises Cancino (2013) en una *modernización* más bien estricta de la *Celestina*, en la que el museo donde se representa amplía significados, y otra más paródica y dialógica, la de Alfonso Sastre (1978), que se retroalimenta de referencias cinéfilas. Le siguen otros dos artículos relacionados con el cine: el de Hélène Beauchamp, «La marioneta cinematográfica de Ramón del Valle-Inclán: un ejemplo precur-

sor de intermedialidad en el teatro», donde se estudia el fenómeno de desencarnación de los intérpretes en la pantalla cinematográfica y en las sombras en el teatro de marionetas de las visionarias *La Cabeza del Bautista y Ligazón*; y el de Monique Martínez, «El dispositivo intermediático: El otro lado de la cama de Emilio Martínez-Lázaro», que estudia la intermedialidad como invitación a la reflexión sobre la polaridad de valores sociales. De vuelta en el teatro, Emmanuelle Garnier, en «Degustación de *Titus Andronicus*: una aproximación intermedial a la adaptación de la tragedia de Shakespeare por la Fura dels Baus», estudia el efecto de continuidad producido a través de la percepción y la experiencia multisensorial del espectador. A su vez, Alicia Pantel estudia otro tipo de espectáculo, «La literatura especular de Agustín Fernández Mallo», vista también como una experiencia multisensorial, pues el autor experimenta con la literatura, la saca del libro, la pone a dialogar con otros medios y la declama frente a su audiencia adquiriendo nuevos roles como escritor. Cristina Oñoro Otero también estudia el papel del escritor (escritor en su escritorio, artista, conferenciante o internauta) en el caso de «The writer is present. *Kasel no invita a la lógica*», de Enrique Vila Matas, como proyecto artístico intermedial», que reclama un espectador-lector activo que componga la obra a través de distintos medios: Instalación artística, conferencia literaria, libro, web, novela, ensayo de arte, catálogo de exposición.

«Imágenes textualizadas y textos imaginados» se detiene en obras híbridas que reúnen y mezclan elementos de cada uno de los lenguajes comunicativos de los géneros a los que miran. Por ejemplo, la novela gráfica, estudiada por dos autores, Asunción López-Varcla Azcárate con «15-M: voces de una revolución: la polifonía intermedial del grafismo», que estudia las aportaciones semióticas en la obra de Lara Fuentes y el ilustrador Patricio Clarey; y Rachel Borner

con «Retratar la catástrofe: interacción entre novela gráfica, arte y periodismo», que analiza la presencia mediática en tres producciones gráficas que comparten una temática trágica: *Septiembre. Zona de desastre*, de Mejía Madrid y Hernández (2013), *11-M. La novela gráfica* de Gálvez, Guiral, Mundet y González (2008) y *Viva la vida. Los sueños en Ciudad Juárez* de Baudoin y Troubet (2011). Por otro lado, Euriell Gobbé-Mévellec emplea el enfoque intermedial para describir «El álbum infantil y los nuevos libros digitales», que se construyen sobre la herencia del álbum impreso, pero que renuevan sus formas y sus dispositivos de lectura al relacionarse con los nuevos medios digitales. Además, Paola Bellomi estudia el cómic teatral como nueva forma autónoma de expresión en «¿Teatro en viñetas? El desafío intermedial de Alejandro Farias», donde destaca la experiencia individual que permite el montaje híbrido. A continuación, Drawn Burel, siguiendo la *Teoría de los dispositivos*, analiza «Mapa, fotografía y memoria en *El cartógrafo* (Varsovia 1: 400.000) de Juan Mallorga», donde la hibridación de dispositivos reivindica la memoria creando un espacio propicio para la crítica y la utopía. Por último, en «Estéticas intermediales en la narrativa española actual», Sonia Gómez estudia la renovación formal y el pensamiento histórico que subyace en obras intermediales de Manuel Vilas, Agustín Fernández Mallo y Jorge Carrión.

«Relatos mediatizados» cierra el volumen con tres artículos sobre las nuevas narrativas. Teresa Gómez Trueba reflexiona sobre «El boom de las series de televisión norteamericanas y la novela española actual», la influencia que la televisión está ejerciendo en las nuevas estéticas y formas narrativas del siglo XXI, y lo hace a través del análisis de novelas de autores como Andrés Ibáñez, Mario Cuenca Sandoval y Jorge Carrión. Le sigue Daniel Escandell Montiel quien se detiene en «*Ciega a citas* más allá de las páginas del blog: de la televisión al

regreso a internet en las adaptaciones de la obra de Carolina Aguirre», un ejemplo de una narración que se expande o complementa en distintos medios ampliando el diálogo ficcional en un círculo mediatizado. Por último, resaltando también el carácter cíclico o circular, Carmen Morán Rodríguez, en «Fanfiction y novela actual (notas para meterse en un jardín con Ortega al fondo)», reflexiona sobre la relación entre la obra matricial inspiradora y la *fanfiction*: como ya sugirió Fernández Mallo, la obra deja de pertenecer a su autor desde el momento en que existe y pasa a pertenecerle al lector, que al leerla la reelabora y que puede, por qué no, reescribirla si le place, perdiendo de nuevo, eso sí, sus derechos sobre la obra, en una interminable espiral ficcional en la que el lector es consciente del artificio literario metaficcional.

En definitiva, el volumen, a través de un muy variado pero coherente y preciso conjunto de artículos, aspira a comprender cuán amplias son las fuentes que inspiran y alimentan las obras literarias contemporáneas y la intermedialidad como un espacio ilimitado de mediación cultural que hace cada vez más posible la construcción del borgiano libro infinito.

ESTHER PÉREZ

CERRILLO, Pedro C. *El lector literario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, 215 pp.

El lector literario es, ante todo y más allá de sus méritos como monografía, un elogio de la lectura, de sus virtudes y potencialidades, pero también de sus responsabilidades, principalmente las de los formadores de lectores, un colectivo con el que es preciso seguir trabajando, como demuestra esta publicación, pues es en ellos donde reside la posibilidad de crear nuevos lectores

competentes, y a ellos se dirige en primer lugar este libro, aunque no solo.

El volumen se abre con una reflexión sobre la literatura desde una perspectiva global, contemplando su vertiente expresiva y comunicativa, y sobre todo su función social y formadora del individuo. Al autor no le interesan tanto las disquisiciones sobre su esencia como su capacidad de formar al lector en tanto que persona, por lo que la discusión sobre el siempre espinoso tema de la utilidad de la literatura queda aquí bien delimitada y sensatamente resuelta al incidir sobre este carácter de crear individuos integrales, además de considerar, en la estela de la modernidad, una finalidad estética para el discurso literario. El fundamento antropológico de todo ello estriba en el hecho de que la literatura es un discurso que ha estado presente en todas las culturas, aunque en ocasiones de manera solo oral, y que, en el plano hermenéutico, tiene la capacidad de establecer una comunicación por encima de los tiempos. Es especialmente interesante el apartado dedicado a la función socializadora de la literatura, pues es un aspecto que no se suele tratar en los estudios literarios frente al espacio dedicado a su función social.

El segundo capítulo se dedica a la «competencia literaria» que el autor entrecomilla para reconocer lo complejo de su conceptualización. Esta se presenta como «el objetivo principal de la enseñanza de la literatura y el objetivo final en la formación del lector literario» (27). El punto de partida es que el discurso literario exige una competencia específica, por su capacidad connotativa y autonomía semántica, lo que hace de él uno de los «lenguajes especiales» que requieren una competencia específica para ser asimilados en su plenitud. Cerrillo vincula competencia literaria con «construcción de la personalidad» en tanto que la construcción del sentido del discurso corre paralela a la donación de sentido a nuestras vivencias y a las interpretaciones personales del mundo. Los marcos de referencia contruidos en la literatura

sirven, por tanto, como marcos de referencia para construirnos a nosotros mismos, propuesta que conecta plenamente con las tesis más avanzadas de la psicología y la poética cognitivas, como se indica explícitamente: «la competencia literaria implica toda la actividad cognitiva de la lectura» (31), lo que la pone un escalón por encima de la simple competencia lectora, diferenciadas ambas de la competencia lingüística, por su carácter adquirido. La competencia literaria, en definitiva, incluye factores lingüísticos, psicológicos y sociales, todo lo que tiene que ver con la formación integral del individuo, y sobre esa base tienen que pensarse cuáles deben ser las condiciones del aula para que los primeros lectores empiecen a adquirirla.

Siguiendo con esta línea argumentativa, el tercer capítulo está dedicado a las primeras lecturas, cuya elección es fundamental para formar el hábito lector, y campo en el que el autor es un reconocido experto. Parte Pedro Cerrillo de la importancia de la cultura literaria que asimila el niño antes de su contacto con la escritura por vía oral (nanas, canciones, juegos) y a través de los álbumes ilustrados, el único género exclusivo de la literatura infantil. El resto de los géneros, como nos recuerda el autor, son compartidos con la producción literaria general, pero aquí se tienen en cuenta sus características más propiamente infantiles, siguiendo en todo momento las etapas señaladas por Piaget en la evolución psicológica de los niños para guiar sus primeros pasos como lectores.

Siguiendo el orden cronológico de maduración, se atiende a continuación a la etapa de formación del lector literario, donde la literatura infantil y juvenil tiene un papel fundamental, y de ella se hace una sintética historia. Este sector de la literatura se estudia desde la teoría de los polisistemas, formando la literatura infantil y juvenil un sistema dentro del sistema literario. Es importante la constatación (una vez más) de que la literatura infantil y juvenil tiene las mismas características que la literatura adul-

ta, y solo cambia el carácter del receptor; del mismo modo se reconoce que está sometida a las mismas influencias sociales e históricas que el resto de la literatura, en un intento de eliminar todos los prejuicios que hay con respecto a este tipo de obras. Se aborda aquí también el espinoso problema de la literatura juvenil y su relación con la adolescencia, con sus diversas corrientes, profundizando como referencia y modelo en dos libros: *Días de Reyes Magos*, de Emilio Pascual y *El libro salvaje*, de Juan Villoro.

El capítulo 5 se enfrenta al igualmente polémico tema de la enseñanza y la lectura de los clásicos en la escuela, uno de los principales problemas con que se enfrenta la didáctica de la literatura actualmente. Cerrillo realiza, a este respecto, una pertinente distinción entre el canon y las obras clásicas, ya que una producción puede ser canónica en algún momento sin que pase después a la categoría de clásico. De las tres estrategias que considera para la introducción de los clásicos en las aulas: adaptaciones, lecturas fragmentadas, antologías, el autor se inclina por la lectura de fragmentos con apoyo suficiente hasta que el lector sea capaz de acceder a la obra completa original.

El capítulo 6 está dedicado al canon escolar de lecturas, que constituiría un subcanon dentro del canon general de la literatura, y que no excluye a los clásicos, como se ha mostrado en el capítulo anterior. La selección de lecturas infantiles se hace nuevamente en el marco de la teoría de los polisistemas. En este aspecto el autor se muestra tajante: «Soy un decidido defensor de un *canon escolar* de lecturas común —en una parte del mismo— a todos los estudiantes que hablan una misma lengua y comparten el mismo contexto, diferenciado por estadios educativos» (119). Los dos criterios que deben constituir este canon son: la calidad literaria de los textos y la adecuación de las obras a los intereses y capacidades de los lectores.

Otro aspecto importante que se suele soslayar en la didáctica de la literatura es la necesidad de la escritura creativa y las prácticas escritoras en la escuela, y de ello trata el capítulo 7, con ejemplos de escritura real por parte de niños.

Se retoma en el capítulo 8 la cuestión de la literatura popular a la que ya se había aludido como componente fundamental de la formación literaria en las edades más tempranas. Tras una sintética historia de la producción literaria popular, se ve la necesidad de recuperar esta cultura que actualmente los niños solo reciben en la escuela y no en su espacio natural que es la calle y los juegos o la familia.

El capítulo 9 se adentra en los cambios que está sufriendo actualmente la lectura con la presencia de las nuevas tecnologías, poniendo de manifiesto su vertiente más negativa, pero sin olvidar tampoco los aspectos positivos que tienen las nuevas tecnologías como el aprovechamiento de las redes sociales por parte de los jóvenes lectores para compartir sus lecturas: el emergente fenómeno de los *booktubers*. Se hace una distinción entre el lector tradicional y el lector nuevo, que es esencialmente un lector digital, y se repasan algunas experiencias para llevar la literatura a lectores digitales, con desigual éxito. El autor se muestra moderadamente optimista con respecto al futuro del libro y la lectura, amenazado, en cualquier caso, por el surgimiento de un neoanalfabetismo que afecta a los jóvenes que saben leer pero no entienden o asimilan lo que leen.

El capítulo final constituye una entusiasta defensa de la competencia lectora como necesidad social y derecho universal y sobre todo es una defensa del placer de leer, ejemplificado con una cuidada selección de textos. Se cierra el libro, además de con la preceptiva bibliografía actualizada, con el útil anexo de «una propuesta de canon escolar de lecturas» distribuida por ciclos de enseñanza.

En *El lector literario* encontramos, quintaesenciados y expuestos de manera sistemática, clara y amena, los principales aspectos de lo que ha constituido la labor investigadora de Pedro Cerrillo y también su amplia experiencia en formación de lectores; cuestiones todas que coinciden con los retos actuales a los que se enfrenta la lectura literaria, y cuya única manera de superar es apostar por una educación literaria que, como se desprende de estas páginas, aproveche lo mejor de las innovaciones técnicas y pedagógicas para garantizar lo que ancestralmente ha sido la labor de la literatura: formar integralmente a las personas a través del placer de la lectura.

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

MEDINA ARJONA, Encarnación y Paz GÓMEZ MORENO (coord.). *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI y XVII (Contexto mediterráneo)*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2015, 234 pp.

En 2015, gracias a la unión de diez investigadoras, al apoyo de las instituciones y a la labor como editoras de Encarnación Medina y Paz Gómez, vio la luz *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI y XVII (Contexto mediterráneo)*, publicado por Ediciones Alfar. Se trata de un volumen recopilatorio que ofrece un rico panorama de una realidad que tiende a no prodigarse en demasía y, cuando lo hace, suele aparecer cargada de tópicos relativos a la mujer y a la esfera privada de la vida cotidiana. Como apunta Encarnación Medina en la «Presentación»: «Los análisis que recogemos aquí intentan aportar respuestas a algunos objetivos que nos propusimos: primero el de contribuir a liberar de las ignorancias y los estereotipos la relación de las mujeres del Siglo de Oro [...], reevaluar

vidas y obras de mujeres [...] en relación a la espiritualidad de la época [...], y hacer visible la “conciencia de la escritura emergente” en los textos tras una relectura a la luz de la crítica» (9-10).

Haciendo un breve repaso por las aportaciones y manteniendo el riguroso orden de la obra, la profesora Amelina Correa Ramón sigue las huellas de tres carmelitas descalzas en un escenario compuesto por el triángulo Granada, Úbeda y Baeza, diferenciando la mística femenina como un modelo «con rasgos nitidamente diferenciados de los que presentan los místicos varones» (19). Un texto dedicado al amor, tanto humano como divino, en las poesías de Sor Juana Inés de la Cruz, es el que aporta la profesora Ana Moreno Soriano, haciendo una relectura bajo la denominada «retórica del llanto». Se trata de una aproximación que amplía el conocimiento sobre quien fue «la mayor figura de las letras hispanoamericanas del siglo XVII» y «sus versos son un prodigio de belleza, cultura y talento» (53). La investigadora Florence Dumora se aleja, en cierto modo, de la cotidianidad, para elegir un texto de María de Zayas cargado de ficción, pero también de reivindicaciones que pone en «boca de los personajes femeninos» (63), quienes denuncian las imposiciones socio-morales a las que está sometida la mujer. Por su parte, la profesora Filomena Garrido Curiel rescata los romances de la madre Beatriz de Aguilar, dedicados al amor, al camino espiritual interior y al cultivo del alma, haciéndose ella misma, no solo la esposa, sino la esclava de Dios «para que se haga en ella su voluntad» (103). La profesora Fanny Rubio centra su aportación en el éxtasis de mujeres y su literaturización por escrito, entendiéndose dicho trance como la realización del amor divino, momento en el que el alma escapa del cuerpo y los devotos «copulan espiritualmente, se acarician con la pareja deseada, a lo que suman un sentir fatigoso y otros dolores divino-corporales» (115). La profesora M.^a Ángeles Perea Car-

pio estudia el alumbrismo, «doctrina que asegura que la oración es el camino para alcanzar el estado de perfección» (123), y muestra el caso concreto de mujeres pertenecientes tanto al clero como a este movimiento, que fueron severamente vigiladas por la Inquisición. En esta misma línea, la investigadora Consuelo Flecha García se dedica al contexto, al comportamiento y a las acusaciones contra estas alumbradas, que llevaban «formas de espiritualidad y de vida poco ajustadas a los cánones prescritos» (145). Continuando con las mujeres iluminadas, la estudiosa Adela Tarifa Fernández sustancia ejemplos ubetenses del desarrollo de la mentalidad y la educación en los conventos, siendo «la obediencia el camino hacia el bien» (186) y su fracaso, obra del demonio. En la vertiente de la vida cotidiana seglar, la profesora Guadalupe Saiz Muñoz analiza detenidamente las costumbres de las moriscas, quienes preservaban su identidad en un entorno católico, a pesar de que «muchos eran los castigos a los que se exponían» (208). Por último, la investigadora Nathalie Peyrebonne dedica sus páginas a la inquietante percepción y el temor que siente el hombre del siglo XVI ante una mujer que ha creado su propio espacio. El varón llega a ser víctima, debido al hambre voraz y los excesos de quien «se admite tradicionalmente que es un ser con dos bocas» (230).

Todas estas diversas y sustanciosas aportaciones consiguen ofrecer al lector un amplio y enriquecedor panorama que desmitifica tópicos y revela una concepción bien distinta sobre el tradicional papel femenino. Muchas y muy valiosas son las contribuciones de las mujeres a la vida y a la literatura de los siglos XVI y XVII.

ROCÍO SANTIAGO NOGALES

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, Luis GÓMEZ CANSECO y Adrián J. SÁEZ. *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Visor Libros, 2016, 142 pp.

Los autores aclaran en la introducción que el presente libro es primo hermano de otro, las *Comedias y tragedias* de Cervantes, al cuidado de Gómez Canseco y publicado en 2015 por la Real Academia Española en su Biblioteca Clásica, excelente y conocida colección repetidamente reseñada en esta revista. En efecto, el contenido de este volumen, editado por Visor, es «complementario» del antes citado, pero también del dedicado a los *Entremeses* en esa misma colección. En ellos han colaborado, entre otros, los profesores García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, que ahora resumen, precisan, reorganizan y, en algunos puntos, amplían la vasta riqueza de las citadas publicaciones.

Suponemos —los autores no lo dicen— que se trata de un loable intento por acercar a un público más amplio, de manera condensada, la exuberante erudición de esas ediciones del teatro cervantino, dirigidas fundamentalmente a especialistas. Creemos que se trata de una propedéutica necesaria para introducirse en las honduras del teatro de Cervantes, de facilitar a los estudiosos de ámbitos afines una ágil comprensión de la multiplicidad de elementos y matices que definen aquel teatro, así como de la enorme y controvertida historiografía crítica al respecto. Dicho objetivo cristaliza con éxito en este breve libro, que organiza y presenta la complejidad de aquella dramaturgia prescindiendo de los propios textos dramáticos y del enorme repertorio de notas que comportan las ediciones críticas mencionadas.

Las aportaciones de esta obra manejan una idea básica, matizada siempre que es oportuno: cuando Cervantes habla de teatro está pensando en el pasado. Y también cuando lo escribe, porque su obra dramática pertenece al siglo XVI: tanto sus piezas anti-

guas como las ocho comedias y entremeses se diseñaron según un modelo diferente al propuesto novedosamente por el teatro lopeziano. Además de sus características «antiguas», en el libro se admite que en el teatro cervantino «a veces las quintillas no acaban de fluir; otras, las tramas se tornan confusas; los personajes se acumulan en escena sin saber para qué; los monólogos son largos; y las piezas resultan desiguales». A pesar de ello, se defiende que «sus luces son las de Cervantes», el mismo que escribiera el *Quijote*: «La materia literaria del teatro cervantino es la misma que la del resto de su obra, donde los personajes crecen en densidad y parecen sacados de la vida, donde los juegos entre ficción y realidad se multiplican, donde las tramas no acaban mal ni bien y donde, como en la propia existencia, todo queda al final por resolver. Este teatro es leer a Cervantes mismo. Y eso, como comprenderán, no es moco de pavo» (10).

Sin embargo, el propio Cervantes contaba en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* que ya entonces un autor de renombre había considerado que de su prosa podía esperarse mucho, pero que muy poco cabía esperar de sus versos. Una opinión que la historiografía literaria ha repetido con empecinamiento y con bastante éxito. Nuestros autores se preguntan si aquellas *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* son una extravagancia (34). Sí, una extravagancia combativa y convincente, dicen: la aparente ostentación de derrota implícita en la expresión «nunca representados» esconde en realidad un manifiesto de orgullo literario basado en la rehabilitación de personajes, tramas y construcciones dramáticas contrarias a las del teatro entonces triunfante, entregado a la servidumbre del gusto de la mayoría. Frente al teatro lopeziano, Cervantes reivindica otro que previsiblemente no podría ir más allá de la imprenta, imposible de ser representado dados los gustos de aquel público. La falta de espacio nos

impide especular sobre los múltiples detalles relativos a estos asuntos: nos limitamos, pues, a una rápida descripción del contenido del volumen.

El libro se estructura en seis partes: «Cervantes y el teatro», «Comedias y tragedias», «Los entremeses», «Función en las tablas», «Recepción y crítica», «Textos». En ellas se analiza la producción dramática cervantina relacionándola con elementos biográficos, se muestra el gusto de Cervantes por la carátula y la farándula, su afición por el teatro y la presencia de este en toda su obra, en prosa y en verso. Se examinan también las diferentes etapas, tres, de su obra teatral, considerada según su acercamiento a los nuevos cánones dramáticos, unos cánones cada vez más alejados del dogmatismo supuestamente aristotélico, sobre todo por la confluencia de dos géneros hasta entonces bien diferenciados, comedia y tragedia. Aquellos cambios, que pretendían dar gusto al público, incluían la voluntad de otorgar al teatro una mayor dignidad literaria, moral y política. Las comedias, tragedias y entremeses de Cervantes versan, en última instancia, sobre cuatro asuntos trascendentes: «la libertad del individuo frente al mundo, su dimensión política y religiosa, las difíciles sendas del amor, el deseo y el matrimonio y, por último, la compleja mixtura literaria de lo real y lo aparente» (28). El teatro cervantino comprende la dialéctica entre realidad y ficción, incrustada en sus obras mediante diversos mecanismos, uno de ellos el de «el teatro dentro del teatro», parejo, se sostiene aquí, al de la inclusión de novelas breves en las obras narrativas.

Las comedias y tragedias se estudian en esta obra por grupos temáticos, «imágenes de cautiverio», «ciudades en asedio», «amores y aventuras» y «el juego de los pícaros». Se analiza la «conciencia escenográfica» de Cervantes, la acción y el espectáculo, los variados recursos: «la complejidad de montajes y tramoyas, unida al [mayor] número de personajes de las piezas» pudo ser causa

del olvido del teatro cervantino en el siglo XVII, dadas sus dificultades para la representación. En los entremeses, libres de las ataduras dogmáticas de comedias y tragedias, también se acercará Cervantes a los modelos del siglo XVI. En ellos se inclina por una risa reflexiva y lúcida —antes que por la simple carcajada—, favorece «cierta ejemplaridad», critica vicios sociales, etc. Formalmente, otorga un significativo énfasis a las acotaciones. Está claro que, a pesar de no alcanzar ese objetivo, Cervantes escribió los entremeses para que fuesen representados.

Sobre la recepción del teatro cervantino, se explica que algunas de sus comedias se representaron a finales del siglo XVI; ninguna de sus obras teatrales se representó en los siglos XVII y XVIII; poca fortuna tuvieron durante el siglo XIX. Sin embargo, en el siglo XX y XXI la suerte cambió: *La Numancia* obtuvo un gran éxito por su contenido ideológico. También otras obras suyas han sido representadas, pero en general su fortuna ha sido menor comparada con la obtenida modernamente por los grandes dramaturgos del Siglo de Oro. Por otra parte, desfavorable acogida obtuvo entre los editores y críticos literarios neoclásicos; desde el siglo XIX el teatro cervantino ha sido examinado principalmente como contraste con el modelo lopiano. Jean Canavaggio marcó un hito en la historia crítica del teatro cervantino, examinado ya sin la recurrencia a Lope, y situado entre la tradición del siglo XVI y «la voluntad de experimentación y renovación escénica» (112). Gran atención y éxito han merecido los entremeses desde principios del siglo XX. El libro acaba con una selección de textos de Cervantes representativos de todo lo que en el volumen se estudia. En definitiva, consideramos que la iniciativa de resumir en un pequeño volumen la enorme erudición e historiografía crítica examinada detenidamente en la Biblioteca Clásica de la RAE y en otras publi-

caciones cervantistas es afortunada, útil y recomendable.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, 340 pp.

A primera vista el tema de este libro de García Santo-Tomás parecería claramente indicado en el título. La verdad, sin embargo, es que este libro ofrece una complejidad de temas que indagan más allá de la literatura y óptica propiamente dichas puesto que se adentra en la entramada red de correspondencias entre lo literario/cultural y lo técnico/científico durante una época de gran transcendencia sociopolítica en España. El autor parte de la premisa medular de que «la prosa barroca no se puede apreciar en la plenitud de todos su registros sin conocer los avances en el campo de la ciencia» (14). Es decir, la producción cultural y el desarrollo técnico-científico van íntimamente hermanados durante la época áurea, y el fecundo diálogo que aflora de este contacto revela no solo algunas de las transformaciones socioeconómicas, filosóficas, y religiosas más significativas que se dieron en España, sino también la gran influencia que ejercieron los avances logrados en el resto de Europa (Italia en particular) en los campos de la astronomía y las matemáticas que repercutieron en la conciencia literaria.

No sorprende que Galileo Galilei represente una de las figuras centrales de este libro. No obstante, el verdadero protagonista de *La musa refractada* es el telescopio (al igual que otros instrumentos ópticos como el catalejo y los anteojos), invento procedente de Holanda cuyo rol fue decisivo en la evolución del motivo literario de los *occhia-*

li politici —o «anteojos políticos»— que fomentó la fértil dialéctica entre el ver (el espectador, la perspectiva, las apariencias, etc.) y el saber (la realidad, la verdad, la epistemología, etc.). De allí que la «España del momento era permeable a influencias externas» según subraya García Santo-Tomás, y añade que «la musa española no rechazó la luz de fuera, sino que la refractó creando nuevos ángulos desde los que iniciar su quehacer» (302-303).

La musa refractada consta de una nota preliminar, una introducción, y ocho capítulos divididos en cuatro secciones (además de la conclusión y la bibliografía). La primera sección, «Firma y firmamento», consta de un capítulo y tiene como fin proveer, por una parte, el marco histórico que dio origen al telescopio y su introducción en la Corte en Madrid, y por otra, la diseminación en España de los descubrimientos de Galileo a través de contactos diplomáticos y la divulgación de algunas de sus obras principales en academias y centros como el importante Colegio Imperial de San Isidro. El desarrollo y perfeccionamiento de las lentes al igual que la producción de cristal/vidrio de alta calidad son temas secundarios en esta sección y remiten a las industrias cristaleras de Italia y su aportación a la denominada «revolución científica» en cuanto al telescopio se refiere. García Santo-Tomás observa que la nueva ciencia del telescopio y la creciente «fascinación que produce el propio objeto y esa mirada que... su juego de lentes... ofrece» (30) emergió en España de forma desigual y contrastante pues «en unos lugares se mantenía una actitud permisiva con respecto a la exploración técnico-científico, en otros se vivía aún bajo las coordenadas de un sistema astronómico obsoleto, aunque en proceso de cambio» (103).

La segunda sección, «Galileo y sus contemporáneos españoles», es la más extensa y comprende tres capítulos que se adentran en el campo literario. La sección abre con un breve análisis de la aparición y el uso de

juegos verbales como *antojo-anteojo* y *anteojo-antojo* que suscitaron todo tipo de alusiones entre el ver y la extravagancia, la locura, lo raro, la miopía moral, y las apariencias. Sin duda, estos juegos verbales tuvieron su función humorística y satírica, pero sirvieron más que nada como «un resorte fundamental para decir sin decir, para proclamar sin realmente comprometerse» (108). El libro dedica unas páginas a continuación a reunir las concepciones astronómicas y los fenómenos ópticos que aparecieron en varias obras de Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Salas Barbadillo, y Tirso de Molina. Aborda, además, la gran repercusión que tuvieron en España dos textos italianos en torno a la óptica: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) de Garzoni, y *Ragguagli di Parnaso* (1612) de Boccalini. La sección concluye con un análisis del científico, musicólogo y coleccionista Juan de Espina como el arquetipo del *virtuoso*. Lo que demuestra convincentemente García Santo-Tomás es que figuras como Espina pueden ser orientativas al examinar la imagen del científico en las primeras décadas del XVII en España y las complejidades entre la praxis literaria y científica.

La tercera sección, «La ciencia de la sátira», trata de la centralidad del espacio urbano en el tema de la óptica. El enfoque recae en la imagen de la atalaya en varios textos satíricos de Fernández de Ribera, Jacinto Polo de Medina, y Enríquez Gómez como una ubicación ideal dentro de la urbe «para enarbolar el comentario social, al tiempo que permite, desde su altura moral y física, que el uso de la lente de larga vista observe horizontes no alcanzados hasta el momento» (192). La urbe cambiante y floreciente abre espacios óptimos para la observación, espacios heterogéneos y a veces liminares que dejan entrever en momentos críticos esa otra realidad «refractada» por el desencanto, la vanidad y el sueño, entre otras muchas cosas. Esta tercera sección

concluye con una lectura del tema del viaje y el «ojo itinerante y doble» que caracteriza *El Diablo Cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara, al igual que un breve repaso del binario vigilia/sueño en la poesía del barroco (217).

La última sección que precede la conclusión lleva el mismo título del estudio: «La musa refractada». Dividida en dos capítulos, esta sección atiende a cómo figuraba el telescopio y el cristal en la política internacional entre España e Italia, como bien queda documentado en escritores como Quevedo y Saavedra Fajardo. El autor deja claro que el telescopio galileano viene a representar un objeto de innegable trascendencia simbólico-política puesto que logra poner en tela de juicio —más que cualquier otro instrumento de medición de la época— «la incorruptibilidad de la monarquía» (265). El siguiente capítulo de esta sección esboza cómo va avanzando y variando el diálogo entre la literatura y la óptica a finales del siglo XVII y principios del XVIII, particularmente en la obras de Dávila y Heredia y Francisco Santos. En las «Conclusiones» García Santo-Tomás nos deja con unas aclaraciones finales acerca del marco epistemológico del Barroco y su amplísimo trasfondo filosófico. Es esta dinámica, a fin de cuentas, entre la cognoscibilidad del objeto y las tensiones sociopolíticas y religiosas constitutivas del saber la que determinó cómo el telescopio iba a cambiar de forma radical la manera en que se vio el mundo durante la época.

La musa refractada es un libro riguroso y de gran importancia que sigue la ardua empresa que define casi toda su amplia bibliografía: insertar la literatura española no solo en un cuadro más disidente de estudios barrocos, sino también en el debido campo de prácticas discursivas y tradiciones epistemológicas transnacionales para así socavar la muy trillada noción de que la España del seiscientos estaba más bien aislada del pulso intelectual europeo. Para García Santo-Tomás, «la noción de una España cerrada a lo

proveniente de fuera es completamente falsa... el ingenio barroco ni era tan dogmático ni tan reaccionario como a veces se ha creído» (15). *La musa refractada* es, pues, un libro que abre nuevas e insospechadas sendas de investigación y de lectura para cualquier estudioso de la simbiosis entre cultura y ciencia en la España del Barroco.

NICOLÁS FERNÁNDEZ-MEDINA

LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAU-TE (ed.). *Autores y traductores en la España del siglo XIX*. Kassel: Reichenberger, 2016, 592 pp. Colección «Problemata Literaria», 79.

En 1836 Manuel Bretón de los Herreros componía una divertida comedia que tenía lugar en la redacción de un periódico. La historia se teje en torno a las peripecias amorosas entre el joven redactor jefe, Agustín, y Paula, la hija del dueño del diario, don Tadeo, y se combina con los sinsabores de la vida periodística. La censura previa, la falta de suscriptores y la exigencia de rellenar las páginas de cada número son problemas terribles y causan el nerviosismo del joven redactor y de don Fabricio, el escribiente, que deben dar original al regente para alimentar las columnas diarias. Dos parecen ser las salvaciones de estos atribulados personajes: la *Gaceta Oficial*, de la que se copian comunicados, decretos y otros documentos oficiales, y la traducción, por supuesto del francés, del folletín, la crónica extranjera, el artículo de modas y lo que haga falta. Todos arriman el hombro y traducen Paula y don Fabricio, intentando completar las planas. La consigna es trabajar rápido y, más que traducir, inventar, ocupar espacio; el dominio del idioma parece secundario y se echa mano del diccionario o incluso se dejan los vocablos en lengua original: «Trabajo urgente, y diario... / así nada

sale bien», se duele don Fabricio cuando le demandan el traslado de una crónica del francés, y adivina el resultado final de tanta labor atropellada: «El lector será quien necesite diccionario» (*La redacción de un periódico. Comedia en cinco actos*).

Esta es una de las anécdotas que Bretón narra en su comedia para mejor entender los enfados y agitaciones que viven los periodistas de principios del siglo XIX. La traducción puede ser salvadora, pero también causar que muchas páginas de los diarios, en donde lo importante es la política y el partido a que sirven, sean casi ilegibles. Pero la traducción fue además, como es bien sabido, el camino de los editores para realizar excelentes negocios y el medio de subsistencia de los escritores, ejercicio de *paine lucrando* que les permitió sobrevivir a la espera de una ocasión para brillar. También, sobre todo en el terreno de la novela y el teatro, se dejó sentir como una losa para muchos noveles, pues les impedía colocar sus originales y, al mismo tiempo, les robaba tiempo y fuerza para la creación original.

En la historiografía literaria del siglo XIX se ha insistido en este protagonismo de la traducción y de la obra traducida, así como en su influjo en la creación literaria autóctona. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute se cuentan entre los investigadores que han impulsado el análisis del enorme peso de la traducción en España, dotando de personalidad real a la figura del traductor y al ejercicio mismo de la traducción como un acto, decisivo muchas veces, de intermediación cultural. Más allá de la descripción de las literaturas nacionales, los estudios de traducción permiten entender las mezclas y el hibridismo de las culturas.

Lafarga y Pegenaute vienen dando testimonio desde hace años de los resultados de sus investigaciones, fruto en varios casos de proyectos I+D en los que han colaborado especialistas en distintas filologías, abriendo el campo de interés y estudio a un abanico amplio de lenguas y culturas. Los títulos son

accesibles en catálogos de bibliotecas y bases de datos, y algunos pueden leerse, en formato digital, en el apartado de documentación del portal *Biblioteca de traducciones españolas* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_traducciones_espanolas>). Es este un portal ambicioso que aspira a «poner al alcance del estudioso y del público en general un conjunto de traducciones que hoy en día no resultaban fácilmente accesibles pero que tienen algún tipo de interés que hace deseable su recuperación [...]». Se encuentran aquí traducciones históricas precedidas por los estudios de varios investigadores.

La figura del traductor se ha incorporado, al fin, a la historia de la literatura. En el presente, los cambios legales le han situado como «segundo autor» en las portadas de los libros, pero era urgente recuperar las biografías y la tarea de estos profesionales, unos poco conocidos, otros grandes firmas de la literatura por haber alcanzado renombre como creadores originales. El repaso de la *Historia de la traducción en España* (2004) o del *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), los dos editados por los mencionados Lafarga y Pegenaute, deja claro que, junto a aquellos para los que la traducción fue un oficio exclusivo, hubo numerosos autores/traductores. Tal vez lo fueron por necesidad (en el inicio de su carrera), tal vez por interés o amor hacia los autores u obras que desentrañaban. Traducir al poeta o novelista más admirado podría ser además una forma de apropiación y homenaje, pero también modularía la escritura original, el sentido de la inspiración, la preferencia por determinados mundos de ficción. Las vivencias de estos autores/traductores son muy variadas y ofrecen caras distintas del oficio, o el yugo, de la traducción. De este punto de partida —y en sus posibles matices— surgen las reflexiones del libro que ahora reseño.

El volumen colectivo *Autores traductores en la España del siglo XIX* reúne a treinta y cinco investigadores (algunos firman varios artículos) de distintas universidades españolas, europeas y americanas con el objetivo común de profundizar en las relaciones entre creación y traducción, estableciendo, por un lado, una «poética de la traducción» que, por otro, dote de contexto metodológico a los desiguales sujetos y ejercicios de la traducción en la centuria. Lafarga y Pegenaute abren el volumen con un artículo titulado «Hacia una poética de la traducción en la España del siglo XIX: sobre los estrechos límites entre creación y traducción» (1-12) y entroncan este volumen con una línea muy actual en los Estudios de Traducción, valorando la bibliografía existente.

Cada uno de los colaboradores aporta el estudio de un autor/traductor del siglo XIX, desde el incipiente Romanticismo hasta el Fin de Siglo. Dada la extensión del volumen, es imposible enjuiciar los artículos de manera independiente y detenida. Por esta razón, y para no incurrir en arbitrarias omisiones o injustos comentarios de solo algunas entradas del índice, me voy a limitar a enumerar los nombres de los autores/traductores objeto de estudio acompañados de sus responsables. El índice se ordena atendiendo a la cronología, «teniendo en cuenta la fecha de nacimiento de los autores traductores», según indican los coordinadores en el ensayo introductorio. «La ordenación cronológica —añaden— permite apreciar la posición de cada traductor en un devenir histórico y en el propio proceso de la traducción, y llevar a cabo agrupamientos temporales, aun a sabiendas de las enormes diferencias que pueden albergar entre ellos escritores nacidos en un lapso de tiempo breve o incluso en el mismo año» (7).

El volumen comienza (altero apenas la lista, situando juntos los epígrafes debidos a un mismo investigador), en el entrecruce entre los siglos XVIII y XIX, con Juan de Escoiquiz (a cargo de L. Pegenaute), José

Mor de Fuentes, Félix Enciso Castrillón y José M.^a de Carnerero (María Jesús García Garrosa), Gaspar Zavala y Zamora (Rosalia Fernández Cabezón), José Marchena (F. Lafarga), Dionisio Solís (David T. Gies), José M.^a Blanco White (Fernando Durán López), Alberto Lista (Carmen Ramírez Gómez), Eugenio de Tapia (Salvador García Castañeda) y Juan Nicasio Gallego (Ana M.^a Freire).

Siguen los autores románticos o introductores del Romanticismo en España: Luis Lamarca (José Ramón Sanchis), Bretón de los Herreros (Pau Miret), Wenceslao Ayguals de Izco (José Luis Calvo Carilla), Juan Eugenio Hatzenbusch (F. Lafarga), Ramón López Soler y Juan Manuel de Berriozabal (Alicia Piquer Desvaux), Larra y Ramón de Arriala (L. Pegenaute), José M.^a Díaz (José Luis González Subías), Gertrudis Gómez de Avellaneda (Ángeles Ezama), Eugenio de Ochoa (Víctor Cantero), Jaime Tió (Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo), Nemesio Fernández Cuesta (Juan F. García Bascuñana), Eulogio Florentino Sanz (Juan Antonio Bernaldo de Quirós) o Víctor Balaguer (Joan Palomas).

Se avanza hacia la literatura posromántica y el Realismo: Juan Valera (Juan de Dios Torralbo Caballero), Ramón de Valladares y Saavedra (Irene Vallejo), Faustina Sáez de Melgar (Solange Hibbs), Augusto Ferrán (Marisa Sotelo), Teodoro Llorente (F. Lafarga), Joaquina García Balmaseda (C. Ramírez Gómez), Amancio Peratoner (Luisa Cotoner), José Feliu y Codina (Lidia Anoll), Hermenegildo Giner de los Ríos (Assunta Polizzi), Vicente de Arana y Marcelino Menéndez Pelayo (Juan M. Zarandona), Emilia Pardo Bazán (Ana M.^a Freire), Josep Yxart y Jacinto Benavente (Elena Serrano Bertos), Armando Palacio Valdés (Francisco Trinidad). Y se alcanza el Naturalismo y el Fin de Siglo: Eduardo López Bago (Pura Fernández), Antonio Zozaya (María y Leonor Zozaya), Unamuno (J. C. Santoyo) y Magdalena de Santiago Fuentes (S. Hibbs).

La riqueza y variedad del volumen debe ser subrayada, así como la originalidad del punto de vista adoptado en la investigación y la novedad de sus contenidos. Todos los ensayos suponen una puesta al día en la documentación bibliográfica de los distintos autores (algunos apenas estudiados en su faceta de traductores y menos en esta imbricación creación-traducción) y suponen tanto una importante contribución al estudio individual de su producción como al conocimiento de los entresijos de la historia de la traducción en España.

MARTA PALENQUE

ALARCÓN SIERRA, Rafael (coord.). *Miguel Hernández vuelve a Jaén. Primer Seminario Internacional Miguel Hernández*. Edición en libro impreso y en CD-ROM. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2015, 368 pp.

El 28 y 29 de octubre de 2014 la Universidad de Jaén acogió el *Primer Seminario Internacional Miguel Hernández*, coordinado por Rafael Alarcón Sierra. El volumen que reseño recoge las doce ponencias que se llevaron a cabo en el homenaje, que reunió a los mejores especialistas del poeta: Juan Cano Ballesta, «Miguel Hernández: el poeta periodista por tierras de Andalucía»; José María Balcells, «Trazos de Miguel de Unamuno en Miguel Hernández»; Francisco Escudero, «El legado de Miguel Hernández en Quesada y Jaén»; Jesucristo Riquelme, «Aleixandre y Hernández, cara a cara, carta a carta. Confesiones íntimas en un epistolario privado»; Carmen Alemany, «En torno a *El hombre acecha*: publicación, recepción, proceso de escritura»; Dámaso Chicharro, «La obra dramática de Miguel Hernández en el contexto del teatro en verso»; Rafael Alarcón, «“Sonoras manos oscuras y lucientes”: metamorfosis hernandiana de un motivo li-

terario y artístico»; Cristina Castillo, «“Me llamo barro aunque Miguel me llame”: lo popular en la obra de Miguel Hernández»; Julio Ángel Olivares, «La mirada del insomne: presencias de lo siniestro en la poesía de Miguel Hernández»; Genara Pulido, «El sueño de justicia en Miguel Hernández. Sobre el poema “El hambre”»; Jesús Rubio, «Homenajes artísticos a Miguel Hernández durante la posguerra», y José Carlos Rovira, «Aniversarios y celebraciones: Miguel Hernández y su lenguaje conmemorativo».

La ponencia de Juan Cano Ballesta analiza un tema que conoce bien, la importancia de la obra periodística de Hernández, cuya mayor producción fue realizada en Jaén durante la Guerra Civil, y que se caracteriza por una prosa que buscaba hacer de su palabra una herramienta eficaz para mantener la moral alta entre las tropas. Teniendo en cuenta que la mayoría de los poemas de *Viento del pueblo* fueron escritos en esta época, defiende el carácter oral y perlocutivo de este poemario, oponiéndose a quienes lo desprecian por propagandístico, argumentando que el contexto histórico marcaba su tono bronco y exaltado.

También es de destacar la conferencia de José María Balcells, en la que estudia un tema inédito hasta ahora: la herencia de Unamuno en el poeta oriolano. Parte de una carta escrita por este a José Bergamín en la que utiliza la expresión de «mi padre» para referirse al escritor bilbaíno. Símbolos como el de la tauromaquia que refleja la lucha del vivir; la semejanza entre el buitre de Unamuno y el «rayo que no cesa» —que simbolizan el tormento interior—; la visión trascendental de la paternidad que posibilita la prolongación del propio ser; la relación entre el poeta y el pueblo, así como el concepto de «intrahistoria»; la concepción «nadista» de la vida; la idea de España como «matria» y el tema del «hambre» como germen de conocimiento, muestran la proteica lectura que Hernández había hecho de Unamuno.

La profesora de la Universidad de Alicante Carmen Alemany realiza un meticuloso análisis ecdótico del proceso de elaboración de *El hombre acecha*, en el que se puede apreciar el arduo y concienzudo trabajo de escritura y reescritura llevado a cabo por el poeta, tal y como ya mostró Alemany en su *Obra completa* y, más recientemente, en *Miguel Hernández, el desafío de la escritura* (Madrid: Visor, 2013). Por su parte, el profesor Jesucristo Riquelme —responsable de la edición del epistolario de Vicente Aleixandre a Miguel Hernández y a Josefina Manresa (*De Nobel a novel. Epistolario inédito de Vicente Aleixandre a Miguel Hernández y Josefina Manresa*. Madrid: Espasa, 2015)— destaca el papel fundamental que cumplió Aleixandre en la defensa, recuperación, vigilancia y crecimiento de la obra literaria de Hernández, otorgándole el papel de «encumbrador» del poeta. Francisco Escudero, además de exponer los motivos de la relación del poeta con la provincia de Jaén, da cuenta del destino de su legado y el diseño y sentido de Museo Miguel Hernández-Josefina Manresa de Quesada. Dámaso Chicharro dedica su artículo a contextualizar al oriolano en el escenario dramático de la época, dando cuenta de su insatisfacción acerca de la recepción de su obra teatral, al tiempo que nos advierte cómo sus primeras obras teatrales configurarían lo que posteriormente será su lenguaje poético.

La ponencia de Rafael Alarcón Sierra parte del comentario del poema «Las manos» —publicado en la primera edición de *Viento del pueblo* acompañado de una fotografía de las manos de un campesino realizada por Tina Modotti—, en el que el poeta se sirve de este motivo de larga tradición literaria y plástica para mostrar la dualidad de la naturaleza humana: hay manos que construyen mientras hay otras que destruyen. Alarcón nos lleva por los distintos poemarios del poeta para mostrarnos cómo el motivo de la mano va adquiriendo nuevas

significaciones, a la vez que realiza un recorrido por los distintos campos culturales para mostrar la carga simbólica que tiene este elemento en nuestra cultura y, sobre todo, en el arte iconográfico de las vanguardias y de la cartelería política de la época.

Cristina Castillo destaca el lugar preponderante que la poesía popular tiene en la obra del poeta oriolano, en la que los elementos que toma de la cultura tradicional son recreados por su propio tamiz creativo. Podemos ver la influencia del cantar flamenco, de las canciones de ronda, de las propias de las festividades de mayo, de los cantos de boda, del mundo del toreo, etc., que revierten en fórmulas típicas de versos, en símbolos e imágenes y en temas y motivos.

Julio Ángel Olivares desentraña la faceta más oscura y ominosa de la poética hermandiana, destacando figuras como las de la mujer fatal en *El rayo que no cesa*; la imagen de los explotadores como «ogros» a partir de *Viento del pueblo*; la animalización cercana al licantrismo en *El hombre acecha*, o la asunción de la muerte como manifestación de la nada al tiempo que trance necesario para el circular resurgir de la vida, circunstancia en que cumple un papel fundamental la mujer como gestora vital.

Genara Pulido realiza un comentario pormenorizado del poema «El hambre» (de *El hombre acecha*), en el que destaca la crudeza y la clara expresión odio hacia la clase dominante (por medio de expresiones animalizadoras, de un lenguaje escatológico extraño a su poética e, incluso, del sarcasmo) y, por contraposición, su solidaridad ante la brutal humillación de los trabajadores, que se manifiesta en un estado tan elemental como el del hambre.

Jesús Rubio realiza un novedoso seguimiento de las representaciones gráficas y artísticas de la imagen del poeta después de su muerte hasta la actualidad, desde el inicial silencio impuesto por la censura y los homenajes en la etapa del tardofranquismo, hasta las exposiciones actuales de obras re-

feridas al autor. Estas representaciones, junto a los homenajes musicales, fomentan la lectura social y el encumbramiento del poeta.

Cierra el libro la ponencia de José Carlos Rovira, «Aniversarios y celebraciones: Miguel Hernández y su lenguaje conmemorativo», en la que analiza cómo la participación del poeta en las conmemoraciones de varios autores dio lugar a un proceso complejo, no de simple *imitatio*, sino de *transformatio*. Detalla la influencia de Lope de Vega en el carácter popular hermandiano; la del modernista Herrera y Reissig, a través de Neruda; la de Garcilaso, principalmente en *El rayo que no cesa*; y la de Bécquer, pasada por el tamiz de las interpretaciones de Ramón Sijé, que nutren sus poemas del mundo onírico de las leyendas del autor sevillano.

En definitiva, la calidad de las contribuciones de este volumen lo hace verdaderamente imprescindible para el estudio del poeta oriolano y ya *giennense*.

MARA LEONOR GAVITO

PLAZA-AGUDO, Inmaculada. *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Universidad, 2015, 318 pp.

La presencia de la mujer en la poesía española del siglo XX y especialmente en el primer tercio de esa centuria no ha sido aún lo suficientemente valorada, dado que la coincidencia de todas las escritoras de tan sublime y excelente época con la celebrada generación del 27 y en concreto con los ocho componentes canónicos de su grupo «nuclear», como lo denominó Dámaso Alonso en 1948, inevitablemente les ha perjudicado y la historia literaria, por desgracia, se ha visto seriamente distorsionada. Por eso, aportaciones como la que ha realizado

Inmaculada Plaza-Agudo en *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, libro publicado por la Universidad de Málaga, en su colección «Atenea. Estudios sobre la Mujer», son tan favorablemente bienvenidas porque plantea la autora un novedoso estudio sobre la actividad literaria de una serie de poetisas españolas anteriores a la Guerra de España y pertenecientes a aquella época excepcional que vivió la literatura en nuestro país en tales fecundos y recordados años.

Justamente la coincidencia de todas estas escritoras con la promoción de escritores más sobresaliente que dio el siglo a la historia de la literatura española, la llamada generación del 27, concede un protagonismo especial a la actividad de estas sobresalientes contemporáneas de los grandes del momento desde García Lorca a Guillén o Salinas, desde Gerardo Diego a Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Alberti o Cernuda. La presencia de Juan Ramón Jiménez como maestro indiscutible de aquella generación también se hará presente en este libro, sobre todo por la enorme influencia que ejerció para escritoras en su formación, en estas páginas estudiadas como Carmen Conde y Ernestina de Champourcín. No estará completa la historia de las influencias de Juan Ramón Jiménez en las jóvenes generaciones de poesía que surgieron en los años veinte y treinta en España, si no se atiende también al interés que mostraron por su poesía y su magisterio poetisas que se han considerado seguidores seguros del poeta y que habitualmente no figuran en la nómina de los elegidos y encuadrados en el tan discutido título de generación del 27. Se da la circunstancia de que Carmen Conde visitó la primera vez a Juan Ramón Jiménez en compañía de Ernestina de Champourcín, y por ello no es de extrañar que entre los recuerdos de esta última, recogidos en su imprescindible libro *La ardilla y la rosa* de la poetisa vasca, surja el nombre de la que ya

es en este momento, finales años veinte, su íntima amiga, tal como se ha revelado por la correspondencia publicada por Rosa Fernández Urtasun en 2007.

Está Ernestina relatando los contenidos de sus conversaciones en aquellas tardes de visita con Juan Ramón Jiménez, cuando se detiene en las críticas que solía hacer ante ella de algunos de los poetas de la generación siguiente y señala las *boutades* críticas del escritor, que ya se han señalado y se han repetido y adornado demasiado para transcribirlas de nuevo. Tal como la misma Carmen Conde confirmó en más de una ocasión la lectura de Juan Ramón para ella fue muy temprana, aunque no lo hizo «fervorosamente» hasta 1927, y fue por indicación de Antonio Oliver Belmás, que es el primero que le recomienda leerlo, ya que Oliver, que había publicado su libro *Mástil* en 1925, conocía ya personalmente a Juan Ramón por aquellas fechas de 1927, e incluso había ido con él al teatro para oír recitar a Berta Singerman, cuando esta vino por primera vez a España.

Inmaculada Plaza-Agudo lleva a cabo en su libro un estudio muy completo partiendo del análisis de la situación social de las españolas de preguerra, en busca de captar, en la historia social española del momento, el nuevo modelo de identidad femenina que representaron estas autoras. Sobre todo le interesa detenerse, con toda clase de aportaciones documentales, en la pugna entre dos modelos de feminidad: la nueva «mujer moderna» frente al tradicional «ángel del hogar». A continuación aborda un análisis detenido en torno a la inserción de las escritoras estudiadas en el panorama literario, para lo cual examina las relaciones de amistad y redes profesionales y utiliza como documento básico las autobiografías que muchas de ellas escribieron.

La segunda parte del libro está dedicada al estudio de las imágenes femeninas en la creación poética de estas autoras, para lo cual dedica diferentes capítulos a la presen-

cia del amor y la expresión del deseo erótico, la maternidad y la memoria de la infancia, el deseo de libertad, reflejado en los símbolos del mar y del viaje, y los modelos en tradición, con referencia a la mujer y la esfera pública y su presencia en la poesía por ellas producida.

Concha Méndez, Josefina de la Torre, María Luisa de Iriarte, Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Margarita Ferreras, Carmen Conde, María Cegarra Salcedo, Pilar de Valderrama, Mercedes Ballesteros, Zenobia Camprubí, Carmen de Burgos, Gloria de la Prada, Casilda de Antón del Olmet, Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero, María Dolores Arana, Sofía Casanova, Concha Espina, Elisabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi, Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui son algunas de las escritoras en este volumen estudiadas, cuyos libros poéticos, publicados en el primer tercio el siglo XX, aparecen relacionados en un apéndice documental al final del libro, imprescindible para comprender la enorme importancia y la significación real de esta decisiva promoción de escritoras españolas que revela no solo la fecundidad de las obras publicadas sino el acierto de sus hallazgos como inspiradas escritoras que emplearon, para la expresión de sus anhelos, el indiscutiblemente expresivo marco de la poesía lírica.

Demuestra así Inmaculada Plaza-Agudo la existencia de un rico panorama, en el que, frente a la visión estereotipada tradicional sobre la poesía de autoría femenina, permite al lector identificar una extraordinaria actividad literaria merecedora de consideración detenida, en un momento en que una promoción de poetas tan potente, como ya se ha señalado, dominaba el panorama literario español. Lo cierto es que los estudios literarios de la época a ellos se han dedicado, con olvido manifiesto de estas escritoras, desde que se estableció un canon en la *Antología*

de Gerardo Diego de 1932, hecho que sin duda les ha perjudicado gravemente.

Como muy bien indica la autora de este volumen se puede reformar esta visión del panorama poético de aquellos años mediante la profundización en el estudio de la obra de las poetas más representativas del período, con el fin de cuestionar y deconstruir ciertos tópicos y estereotipos que todavía hoy pesan sobre la poesía escrita por mujeres. Habida cuenta de lo señalado, lo que pretende, y desde luego consigue, la autora con su libro es construir un panorama más completo y exacto que supere el análisis de cinco o seis figuras consideradas «canónicas» y que resultan, en muchos casos, excepcionales en el conjunto de la poesía lírica de aquellos años tan fecundos como apasionantes.

Sin duda alguna, con estudios como los contenidos en este volumen se conseguirá ir iluminando la realidad de la poesía lírica en aquel segundo Siglo de Oro como lo denominó Gerardo Diego —responsable por cierto, a partir de su célebre y ya citada *Antología* de 1932 (*Poesía española. Antología 1915-1931*), en la que solo incluye a hombres— de lo establecido desde entonces por muchos de los panoramas y valoraciones posteriores, aunque en la segunda edición Gerardo, en 1934, en su *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, ya integra a dos mujeres, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre, bien presentes desde luego en este excelente estudio de Inmaculada Plaza-Agudo.

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (dir.). *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Ediciones Antígona, 2016, 364 pp. Col. Crítica, n.º 14. Serie Análisis Teatral.

Análisis de la dramaturgia española actual es el último volumen en ver la luz de una serie de trabajos dirigidos por José-Luis García Barrientos, investigador del CSIC, que forman parte del proyecto ADAE (Análisis de la Dramaturgia Actual en Español) financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Su ambicioso propósito es explorar las claves de la dramaturgia actual en español a ambos lados del Atlántico. Todos los volúmenes aparecidos hasta el presente (los estudios precedentes se adentran en las dramaturgias de Cuba y Argentina) cuentan con el sello de Ediciones Antígona para su publicación, dentro de la misma serie *Análisis Teatral*.

El proyecto tiene entre sus objetivos primordiales estudiar el teatro actual en español en un sentido integrador. La aparente paradoja radica en que mientras cada volumen se dedica a una tradición dramática nacional (tanto los hasta aquí publicados sobre la dramaturgia cubana y argentina, como los por venir sobre las de México, Uruguay, Chile, Costa Rica, Colombia, Venezuela y Puerto Rico, de momento), el objetivo último es la superación de esta visión nacional, de raíz romántica y decimonónica, para la comprensión del fenómeno en un mundo global, como señala su director ya desde el prólogo. El hilo conductor del proyecto es, además de un objeto de estudio que se entiende común, un método compartido: el del análisis dramatológico propuesto por el Dr. García Barrientos y aplicado a la dramaturgia entendida como la práctica del modo de representación teatral.

Otra de las ambiciones del proyecto es su vocación transnacional que, en este caso, pretende entender la dramaturgia actual en español como un *continuum* panhispánico.

En este sentido, la obra apuesta por una comprensión post-hegemónica del hispanismo —y la consigue, y acierta— en la que no hay trazas de relaciones históricas de poder entre las distintas literaturas nacionales, algo que se evidencia en el orden mismo en que se han sucedido las publicaciones y en su amplitud y dispersión geográfica. Por su parte, la unidad lingüística como criterio, lejos de constituir una solución simplificadora, supone una apuesta —bastante arriesgada, por cierto— por una concepción del fenómeno en clave transcultural. El éxito de esta hipótesis está todavía supeditado a la compleción del proyecto donde se pongan en común las claves de manera transversal.

En *Análisis de la dramaturgia española actual*, como en todos los volúmenes hasta ahora publicados, el criterio de selección de autores y obras queda establecido desde el *avant-propos*: se trata de autores cuya obra haya alcanzado una notoriedad y prestigio suficientes como para ser considerados parte de un futuro y previsible canon literario nacional, pero lo suficientemente jóvenes, a su vez, como para que su producción se encuentre todavía en plena expansión y desarrollo.

El presente volumen pasa revista a siete autores, todos ellos nacidos entre 1957 y 1966. El estudio se inaugura con un prólogo de su propio director cuyo objetivo es dotar al lector, de un modo sintético, de las claves imprescindibles para la comprensión del proyecto. Sigue el trabajo que firma Mabel Brizuela, Catedrática de la Universidad de Córdoba (Argentina), en el que se propone al lector un mapa sucinto de los autores estudiados y su contexto histórico de producción. Por último, y antes de adentrarse en el estudio de casos particulares, un ensayo prologal firmado también por García Barrientos y que se titula «El método» hace un repaso tan conciso como didáctico de las categorías teóricas que sostienen y organizan el análisis dramatológico de las obras. Aquellos que se acerquen a esta metodolo-

gía por primera vez encontrarán de gran utilidad la guía esquemática que presenta el autor, ya que facilita la lectura de los capítulos que siguen a continuación con los estudios de caso.

La nómina de autores seleccionados pone de manifiesto dos elementos nada desdeñables: la vitalidad del panorama teatral español actual y la calidad de las producciones elegidas, razones ambas más que suficientes para zambullirse en la lectura del libro. Cada autor es introducido con una breve nota biobibliográfica a la que siguen el análisis detallado de una obra en particular, considerada como ejemplo de su dramaturgia —no necesariamente aquella mejor valorada por la crítica, sino la más representativa de su quehacer— y un estudio precisamente de las claves de su dramaturgia hasta el momento.

En este sentido, el volumen es sumamente amable con el lector y sus múltiples posibles acercamientos a esta obra. Los estudios sobre los autores y sus obras se presentan en modo tal que puedan ser accesibles tanto para quienes tuvieran un interés más general, como para aquellos interesados en un autor o incluso en una obra en particular.

La lista de autores y obras que se nos presenta incluye a Lluïsa Cunillé cuya dramaturgia, lo mismo que el análisis de la obra *Barcelona, mapa de sombras*, corren a cargo de Gustavo Montes; el teatro de Sergi Belbel y su pieza *Caricias* son estudiados por Emilio Peral Vega; de Antonio Álamo se encargan Mercedes Melo Pereira, quien nos presenta el análisis de su dramaturgia, mientras que Abel González Melo se ocupa de su obra *Yo, Satán*; por su parte, el trabajo sobre Rodrigo García viene compartido entre Luis Emilio Abraham, quien aborda el estudio de la pieza *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, y Miguel Carrera Garrido, que se hace cargo de las claves de su dramaturgia; de las de Juan Mayorga se ocupa Germán Brignone y del análisis de *Himmelweg*

el mismo José-Luis García Barrientos; Ana Fernández Valbuena estudia tanto la obra de Angélica Liddell, *El matrimonio Palavrakis*, como su producción en general; y, por último, Ana Gorriá Ferrín se adentra en el estudio de la dramaturgia de Ernesto Caballero y de su obra *Auto*.

Una de las grandes virtudes del método en general y de este volumen en particular es la libertad con la que los diferentes críticos se acercan al método a la hora del análisis, tanto de las dramaturgias de los diversos autores como de las de sus obras particulares. Esta diversidad resulta en un abanico de enfoques que enriquece el resultado global del volumen y da cuenta de la heterogeneidad del panorama del teatro español actual, si bien por momentos también pueda echarse en falta una mayor cohesión entre las diferentes partes, en especial si se lee el volumen del tirón. En cualquier caso, lejos de ser un demérito, este es el resultado de la gran hazaña que pretende ser esta empresa colectiva y que excede con mucho los límites de un volumen en particular.

La aparición de *Análisis de la dramaturgia española actual* constituye un hito en el panorama de los estudios (y la teoría) del teatro actual en España, y está llamado a ser una contribución de referencia en el campo. Además, tiene el mérito de unir bajo un mismo título producciones de autores dispares y análisis de críticos con distintos recorridos artísticos, académicos y teóricos. El presente volumen representa una empresa lo suficientemente audaz como para aspirar a generar un espacio de debate transnacional para el hispanismo al tiempo que recoge una pluralidad de autores y diversidad de miradas. Su voluntad de diálogo transfronterizo —desde un punto de vista nacional pero también metodológico— es definitivamente uno de los grandes méritos del volumen y algo que celebrar en un mundo en el que las fronteras y los nacionalismos cada vez más radicalizados tienden a la compartimentación y fragmentación en detrimento de una

comprensión más abarcadora y fluida de las sociedades y culturas contemporáneas.

FEDERICO LÓPEZ-TERRA

ROIG RECHOU, Blanca-Ana y Veljka RUZICKA KENFEL (ed.). *The Representations of the Spanish Civil War in European Children's Literature (1975-2008)*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2014, 303 pp. Series Kinder und Jugendkultur, literatur und medien.

La guerra ha sido, durante mucho tiempo, un tema tabú en la literatura destinada a los lectores más jóvenes, mientras que se fortalecía su presencia en el cine y en la literatura para adultos. Un amplio número de investigadores, conscientes de la importancia del desarrollo y evolución de esta temática, han elaborado un completo volumen centrado en el tratamiento de la Guerra Civil española en la Literatura Infantil y Juvenil entre 1975 y 2008.

Abre el volumen una introducción firmada por Blanca-Ana Roig Rechou y Veljka Ruzicka Kenfel, en la que se explica que la obra nace del proyecto de investigación «La Guerra Civil española en la narrativa infantil y juvenil (1975-2008)». Las editoras exponen los contenidos del monográfico, describen los objetivos de dicha investigación y citan los títulos publicados desde 1940 y determinan el corpus de la investigación. A continuación, Mar Fernández Vázquez ofrece un estudio de este corpus del proyecto, proporcionando, además, una completa tabla de información que permite al lector conocer datos (autoría masculina o femenina, idioma...) de las obras seleccionadas en el marco cronológico delimitado. El artículo se completa con una lista de conclusiones acerca de los personajes, espacios y géneros más comunes de las creaciones sobre la Guerra Civil.

Después de estos trabajos introductorios, la obra está estructurada en tres grandes bloques. El primero, titulado «The Representations of the Spanish Civil War in Children and Young Adults' Narrative in the Languages of the Spanish State» incluye ocho estudios que tratan la temática de la Guerra Civil en el marco de la literatura infantil y juvenil en lengua española, vasca, catalana y gallega. La unión de estos trabajos teórico-prácticos de diferentes y variadas perspectivas proporciona una valiosa panorámica del tratamiento del conflicto bélico en España. Son tres los artículos relacionados con la literatura escrita en castellano: «The Reality of War», de Pedro C. Cerrillo Torremocha, que examina la obra *El fantasma anidó bajo el alero*, de Emilio Pascual; «Cielo abajo: The Civil War as Seen by an Adolescent», de Ramón F. Llorens García, que profundiza en *Cielo abajo*, escrita por Fernando Marías; y «The War as Depicted in the Works of Juan Fariás: The Example of *Años difíciles*», a cargo de César Sánchez Ortiz, que estudia la trilogía «Media Tarde», de Juan Fariás, compuesta por *Años difíciles*, *El barco de los peregrinos* y *El guardián del silencio*. En el ámbito vasco se centra el estudio «Gernika Revisited: Representation of the Spanish Civil War in Basque Children's and Young People's Literature», de Mari Jose Olaziregi Alustiza, que se basa en los libros *Behi euskaldun baten memoriak*, de Bernardo Atxaga y *Urtebete itsargian*, de Miren Agur Meabe, destacando el tratamiento tardío de la temática de la Guerra Civil española en la literatura vasca. Las aportaciones al ámbito gallego vienen de la mano de los trabajos: «Agustín Fernández Paz. A Tribute to the Memory of the Broken Dreams», a cargo de Eulalia Agrelo Costas, que analiza la denominada «Trilogía de la memoria» o «Ciclo de las sombras»; «The Representation of The Spanish Civil War in Marina Mayoral's Juvenile Narrative Works», de Carmen Ferreira Boo e Isabel Mociño González, que profundiza en las

obras de esta autora *Chamábase Luís, Tristes armas y Quen matou a Imaculada de Silva?*; y «*Aqueles anos do Moncho and the Early Years of the Story of the Civil War in Galician Children's Literature*», firmado por Blanca-Ana Roig Rechou, que estudia esta obra de Xosé Neira Vilas, una de las narraciones que conforman «El ciclo del niño». El ámbito catalán está tratado en «*War and Post-War in Catalan Young Adults Narrative: Chronicles from the Silence*», estudio de Caterina Valriu Llinàs que analiza el tema de la Guerra Civil en la literatura juvenil catalana centrándose en *Cami del far*, de Miquel Rayó; *Silenci al cor*, de Jaume Cela; y *L'últim vaixell*, de Gemma Pascual.

El segundo bloque, «*The Representations of the Spanish Civil War in Children and Young Adults' Narrative in other European Languages*», está compuesto por nueve trabajos que examinan la presencia de la Guerra Civil en las demás lenguas europeas. Se inicia con «*German Children's Literature on the Spanish Civil War: Works and Authors*», de María Jesús Barsanti Vigo y María José Corvo Sánchez, centrado en la literatura alemana; a continuación, «*Els Pelgrom (The Netherlands): De Eikelvreters — The Acorn Eaters*», de Francesca Blokkeel, que aborda la literatura infantil holandesa; y «*The Spanish Civil War in a Particular Fictionalised Story for the Francophone Youth*», de Javier de Agustín Guijarro, sobre el ámbito francés. En este apartado aparecen también tres estudios que parten de la literatura portuguesa a cargo de José António Gomes, Ana Margarida Ramos y Sara Reis da Silva: «*Between History and Fiction: A Casa de Eulália*, by Manuel Tiago», «*The Narrative of Adventures and the Spanish Civil War: A Reading of *Os Imbaitéis em Salamanca* (1994) by Manuela Moniz Lopes and Cremilde Madail*» y «*Cross-Story(ies): Fictional Historiographical Construction in Campos de Lágrimas by José Jorge Letria*». Se ofrece una aproximación al ámbito croata con el artículo «*Two*

Perspectives on the Spanish Civil War in Croatian Texts for Young Adults», de Sanja Lovri y dos análisis relacionados con la literatura inglesa: «*The Spanish Civil War in The English Literature for Children: A Case Study*», de Ana María Pereira Rodríguez; y «*References to Spanish Civil War in English Language Children's Literature: Tell the Moon to Come Out by Joan Lindgard*», de Celia Vázquez García.

Por último, cierra el volumen el bloque denominado «*Illustration*», compuesto por un único estudio firmado por María Jesús Agra y Carmen Franco, «*Imagery in the Spanish Children's Literature*», en el que se describen las imágenes de la Guerra Civil en las obras literarias publicadas en España. Un estudio de carácter comparativo que deja ver las potencialidades de la lectura visual y que es equiparable en importancia a los trabajos sobre las obras narrativas, poniendo de relieve el papel esencial que tiene la ilustración en las obras destinadas a los más jóvenes.

El monográfico aquí reseñado muestra un completo panorama de la presencia de la Guerra Civil española en la literatura infantil y juvenil europea, con una mayor presencia del ámbito ibérico, del que se parte y por lo tanto, núcleo de la investigación, aunque un poco sesgada por la disparidad de los bloques en los que se divide y la profundidad de los ensayos, algunos son extensos y pormenorizados y otros bastante esquemáticos. Pese a estos detalles, la combinación de todos los estudios permite vislumbrar una imagen general de las representaciones de la Guerra Civil española en la literatura, lo que favorece la apertura a otras investigaciones de carácter comparativo.

Se trata de trabajos que están realizados por expertos en esta área del saber, estudiosos y estudiosas con una amplia trayectoria en los estudios de la literatura para los más jóvenes en sus diferentes ámbitos, que ofrecen en este *The Representations of the Spanish Civil War in European Children's Lite-*

rature (1975-2008), análisis realizados desde perspectivas complementarias, cuya clave es el tratamiento de la temática de la guerra. En definitiva, una obra de consulta imprescindible para cualquier investigador o persona interesada en la temática.

VERÓNICA POUSADA PARDO

MORA, Vicente Luis. *El sujeto boscoso*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2016, 382 pp.

El 4 de marzo de 2015, el poeta Carlos Marzal escribió en su muro de Facebook: «O se escribe literatura del yo, o se escribe del ego: que es la literatura que aparenta no hablar del yo». No es común ni quizá sea muy oportuno empezar una reseña mencionando un estado de Facebook, pero sí puede serlo si consideramos que el estudio que vamos a analizar es un trabajo sobre el sujeto excesivo en la poesía española contemporánea, es decir, posmoderna; y sobre las subjetividades de sus autores, es decir, la manera en que cada cual canaliza su vanidad, su identidad, su narcisismo, sus *likes*. José-Carlos Mainer ya advirtió en un reciente artículo en *Babelia* que el adjetivo posmoderno huele ya a puchero de enfermo. Lo cierto es que ese adjetivo molesto ha acompañado a nuestra poesía de los últimos decenios, y no la ha abandonado del todo, o no todo lo que los autores posmodernos desearían. Una poesía que abandona la integridad, pero no el ego, como buen enfermo que resiste y ve cómo resiste.

La búsqueda de la identidad suele revelarse en un reconocimiento propio desde lo ajeno, desde lo que es extraño, y desde su particularidad justificamos nuestra incertidumbre, nuestra falta de quietud, nuestra necesidad de perspectiva. Todo lo que rodea y perturba al sujeto viene siendo el eje central en las investigaciones de Vicente Luis

Mora, poeta, narrador y crítico de reconocida trayectoria que ha conectado en su investigación todas estas facetas en un ambicioso proyecto sobre los excesos laberínticos del yo en la literatura española. Esta idea que comenzó a fraguarse hace más de una década, ha dado sus frutos concretos en los últimos años. En el 2013 publicó *La literatura egódica*, donde examinaba estos mismos excesos pero centrados en la narrativa española, desde un yo que se sobrenarra (*ego/dicere*). Ahora con *El sujeto boscoso*, trabajo con el que ha obtenido el I Premio Internacional de Investigación Literaria «Ángel González», se enfrenta quizá al nivel superior del desparrame personal: el poeta español de hoy. El poeta de nuestro tiempo.

En *El sujeto boscoso*, Vicente Luis Mora lleva a cabo un profundo ejercicio de mostración desde un despliegue de citas y notas que bien podrían haber dividido este volumen en varios ensayos o tesis doctorales. El propio autor pone a disposición del lector que se quede con ganas de más (bendito sea) un suplemento digital de este estudio en la web de la editorial Iberoamericana, suplemento que recoge un amasijo de citas y ejemplos de las que el autor acabó prescindiendo para la versión definitiva, pero que no dejan de esclarecer e incidir en su minucioso muestreo sobre el sujeto literario.

El libro está dividido en cuatro grandes bloques que tienen el mismo fin: desgarnar los distintos relieves del yo contemporáneo para identificar así el enmascaramiento del sujeto, su existencia en el otro, su anulación, su vida plural y enmarañada en símbolos y negaciones de símbolos. Este ejercicio de mostración de las topografías más amplias y casi inverosímiles del sujeto es, más que un ensayo filológico sobre poesía última española (a partir de 1978), un estudio sociológico y antropológico sobre la identidad de unas personas que escriben, y que conforman el hábitat de un género con cada vez menos repercusión o identidad colectiva y a su vez más conflicto individual y generacio-

nal. La cita de Walter Benjamin que abre este estudio es esclarecedora para toda la propuesta posterior: «Si escribo un alemán mejor que el de la mayor parte de los escritores de mi generación, esto se debe en gran parte a que durante más de veinte años he respetado una única y mínima norma. Consiste en no utilizar jamás la palabra yo, salvo en las cartas». La jerarquía del yo desde los primeros coqueteos con el lenguaje se ha traducido en nuestro individualismo, y de ahí han brotado los infantilismos contemporáneos de los que no se ha librado la poesía adulta ni la culta.

De un siglo XX titubeante con respecto a la identidad, al porvenir, se ha pasado a un siglo XXI, a un tercer milenio, donde el exhibicionismo, el consumo y el control de la imagen proyectada han marcado una dictadura del ego globalizado. Y entre todo esto, qué camino o tendencia o inercia toma el poeta. El autor se apoya en la bifurcación que de la poesía española contemporánea hizo Laura Scarano: «una línea de apertura del discurso literario a otros discursos sociales, del sujeto monopolico a otras instancias de enunciación, del lector convencional a otros circuitos receptores, produciendo un efecto de permeabilidad discursiva; una línea de fractura de los conceptos totalizadores y absolutos de la modernidad literaria, del yo, del poema, del lenguaje, del quehacer artístico en general» (21).

Desde estos dos grupos, que recogen casi todas las tendencias actuales de la poesía, una más ensimismada y otra más de indagación, va a desarrollar el autor su estudio sobre la ficcionalización del sujeto, sobre su disolución y su crisis de identidad, su construcción o deconstrucción subjetiva, la otredad, y la relación simbólica de todo este «continuo artificial de la personalidad», que recuerda Roland Barthes. Esa búsqueda de la identidad es una mirada del yo hacia las circunstancias externas que va a ir evolucionando desde el Romanticismo, donde el *yo es otro* y la pasión por lo extraño equili-

braba el narcisismo que aún no era tan asumiendo, hasta la transición difusa entre lo moderno y lo posmoderno, que reconoce al yo como algo no concreto, algo que no se puede entender y que no responde, y que tiene más que ver, como indica Mora, con la tensión subjetiva inherente del sujeto, «de bases hegelianas y psicoanalíticas».

El espejo es uno de los elementos centrales en la disolución del yo que en este trabajo se propone, ya sea como símbolo de terror, de negación o trauma, de maltrato o engaño; ya sea como un instrumento que perfila nuestra identidad, y que dibuja la apariencia externa, la expresión y el contorno de lo que somos. Esa manera de pararse a mirar y no atender a un ritmo impuesto desde fuera sino al de nuestro gesto que diluye o confunde nuestra identidad y que empuja al sujeto a la *notredad* y al correspondiente desorden psicoanalítico, va a ser la continua base de lo que el autor propone: «Cuando me planteé años atrás el modo de afrontar una problemática tan compleja como la disolución del yo en el texto literario, parecía fundamental encontrar una teoría que hubiera puesto en su seno una tensión semejante a la del sujeto consigo mismo; a ser posible, una teoría que además de tener esencialmente ese conflicto interno se hubiera ocupado además de observarlo *en el sujeto contemporáneo*, al ser coetánea la literatura en estudio» (74). Y esa teoría la va a encontrar en el concepto de tensión inherente expuesto por el filósofo esloveno Slavoj Žižek, que ejemplifica la fricción entre los extremos de cualquier unidad, es decir, que de todas esas brechas abiertas en un mismo individuo emerjan de manera independiente los modos más plurales y violentos de la disolución del yo para que el poeta alcance así la tensión necesaria sobre el lenguaje, el desarraigo de las palabras, y de uno mismo, del que hablaba Octavio Paz en *El arco y la lira*. Todo ese conflicto lo recoge Mora en distintos tipos del yo, que siempre acuden a una lucha interior, a alguien

inseguro que afronta sin mucha certeza la labor de decir lo esencial con no demasiadas palabras: yo líquido, yo vacío, yo dramático, yo como ficción parabólica, yo distanciado, yo ajeno, yo fingidor, yo adversario, yo impostor, yo intruso, yo doble, yo fracturado y el yo como Nadie o *notredad*. Demasiado corazón, que cantaba Willy DeVille, para seres normalmente tan volátiles, tan necesitados. Dentro de cada particularidad, estos tipos de yo no responden a estructuras fijas y sí a particularidades desde las que fluctuar a la hora del poema en la fluidez o maleabilidad de su personaje, en su comportamiento social y verosímil, en el sujeto ausente o prisionero del yo, entre otros casos, donde el espejo (roto o no) se utiliza para matizar, definir o recomponer una realidad particular; o es en sí mismo referente único, *estadio* definitivo, como explicaba Lacan, para el desarrollo mental. En nuestra poesía contemporánea se ha impuesto el poeta objetivo

del que hablaba Robert Browning, que pretende crear una interpretación personalísima de la realidad, ya sea auténtica o distorsionada, donde el yo habla con el propio autor, lo ficcionaliza, lo desmiente o lo consuela. Apuntaba antes Cernuda: «Detesto la intrusión de la persona en lo que escribe el poeta».

Parece que mientras los poetas reconstruyen sus aparatosas identidades los lectores se han marchado, como dijo Guillermo Carnero, persiguiendo a un saltimbamqui. Y quizá hagan bien. Todas estas construcciones y deconstrucciones, estos armamentos desproporcionados, también nos recuerdan que al poeta no se le exige nada nuevo, que de todo ese yo boscoso al final lo importante es que emerja una voz, un hilillo concreto que de repente diga cosas simples y esenciales.

ALEJANDRO SIMÓN PARTAL